

был несомненно, и просмотр его, вероятно, установил бы источник многих эмблем и надписей Штелипа—Ломоносова. Боринский указывает далее на книгу Гереуса, единственную, о которой мы можем судить *de visu*. Изучение ее (ЗС, с. 171) не оставляет сомнения, что она (и, более чем вероятно, вышеупомянутые ей однотипные) была настоящим сивачником наших академических поэтов. Но, повторяем, изучение вопроса в отрыве текста от синтетического театрально-архитектурного целого было бы методологически неправильно и привело бы к скудным результатам, вроде того, что Ломоносов не создает для надписи новых тем, а воспроизводит сокращенно темы своих же од. Так, например, очевидно, что надпись 1751 г.:

Повсюду пыне мир возлюбленный цветет;
Лежит оружие, и с кровью слез не льет...

(I, с. 317)

представляет побочную, младшую параллель к теме тишины, теме, принадлежащей известным одам. Все это слишком очевидно, но несколько не решает вопроса и даже не пересекается с ним. Конечно, и надписью пользовался Ломоносов для политической борьбы, для давления на власть, для борьбы за свою научно-экономическую программу, — но ведь это только ослабленная параллель к такой же роли его од. Поэтому вне искусствоведческого исследования о стиле, функции и составе петербургского официального праздника (и надписи, как части его) анализ неизбежно будет лишен глубины.

Попутно хотелось бы оживить и ввести заново в научный оборот одно очень ценное замечание Боринского по смежному и родственному вопросу. Он первый обратил внимание на необходимость исследовать то странное на современный вкус искусство, которое всем известно по титульным листам книг XVII—XVIII вв. Боринский правильно говорит, что понимание той эстетической системы, которая была безмолвной основой титульной живописи той эпохи, поможет глубже понять литературную систему «политиков», как выражается он, классицизма, как стиля эпохи абсолютизма, сказали бы мы. Это искусство было тоже создано и лансировано иезуитами; они первые придумали «эти трудные для понимания, еле уловимые образы и странные инсценировки, этих невозможных дев без головы или с обращенной головой, царей, цариц и мудрецов в окружении чудовищ или иронических фигур, Аргусов, покрытых глазами, с подробным объяснением значения этих глаз на каждой части тела».⁷⁹ За иезуитской фазой титульного искусства последовала иная, строго классическая (о ней Боринский говорит вскользь), хорошо известная нам и по русским книгам XVIII в.: портики, колонны, Паллада, аллегории наук и искусств. Иезуитская патология

⁷⁹ Там же, с. 128—129.